

Zur zeitgenössischen Kritik am Melodram

Von allem Anfang an stieß das Melodram nicht nur auf enthusiastische Zustimmung, sondern — wie sollte es anders sein — auch auf Kritik. Sie entzündete sich zum einen am Text, zum anderen an der Musik und zum dritten an der Verbindung von gesprochenem Wort und Musik.

Bereits 1771, ein knappes Jahr nach der ersten Aufführung von Jean-Jacques Rousseaus *Pygmalion* in Lyon, wird in Deutschland Kritik laut, wenn der Rezensent in der *Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* über die Aufführung und die neue Kunstgattung schreibt: «Es erfordert nothwendig einen unvergleichlichen Schauspieler, sonst wird man die Einförmigkeit, die nothwendig mit einem so langen Monologe begleitet seyn muß, schwerlich aushalten.»¹ Dem hier anklingenden Vorwurf der Einförmigkeit langer Monologe werden wir auch in der Folgezeit begegnen. Eingehend beschäftigt sich ein anonymes Beitrag in der oben genannten Zeitschrift 1788 mit dieser Problematik, hier liest man: «So natürlich der Monolog eines Schauspiels, so bald Veränderungen durch ihn zu Stande kommen, andre Entschlüsse durch ihn reifen, andere Begebenheiten durch ihn wirklich werden, sich an die Reihe der zum Erfolge wirkenden Scenen anschließt, so unnatürlich und seltsam ist es, wenn die Exposition einer ganzen Handlung durch ihn allein, oder doch hauptsächlich durch ihn geschieht. Läßt sich nur irgend eine Leidenschaft von solcher Stärke und Dauer denken, daß sie ein oft mehr als stundenlanges, wenn auch zuweilen ein wenig unterbrochnes, Selbstgespräch veranlassen und unterhalten könnte? [...] Wird [der Zuschauer], und vereinigte sich auch alle theatralische Zauberkraft, ohne das unbehagliche Gefühl der Einförmigkeit und der Ermüdung, einer Schauspielerinn zusehen können, die sich bloß mit sich selber beschäftigt und tausend Rathschläge ersinnt und verwirft, um endlich einmal einen letzten Entschluß — zu fassen? Immer mögen, wie gesagt, dergleichen Darstellungen als pragmatische Schilderungen, als seelenvolle Gemälde beym Vorlesen treffliche Wirkung thun; auf der Bühne thun sie keine.»² Die hier geäußerte Kritik mündet ein in den Vorwurf, dem Melodram mangle es an Handlung, ein Vorwurf, den bereits 1778, drei Jahre nach der Uraufführung von Georg Bendas *Ariadne auf Naxos*, der Schriftsteller und Theaterdichter Johann Friedrich Schink erhoben hatte. «Ariadne hat den Hauptfehler», so konstatierte er, «daß zu viel darinn gesprochen, aber desto weniger darinn gehandelt wird.»³ Der herrlichste Dialog, von der vortrefflichsten Musik begleitet, würde ermüden, wenn ihn nicht Handlung beseele.⁴

Sehr früh, nämlich bereits 1779 und 1780, wurde dem Melodram ein Überschwang von Gefühl vorgehalten.⁵ In diesem Zusammenhang fällt in der Münchener Literaturzeitschrift *Bayerische Beyträge zur schönen und nützlichen Literatur* 1779 das Wort «hochtrabender Schwulst». Johann Friedrich Schinks Kritik richtete sich gleichfalls gegen das Gefühl, und zwar gegen die «Einheit der Empfindung»; sie schläfer ein. Wo hingegen «starkes mit schwachem, großes mit kleinem» kontrastiere, sei «das Vergnügen reiner und wirksamer in der Seele.»⁶

Gerügt wurde auch, so 1777 und 1778⁷, die Gleichartigkeit der Sujets, die vorwiegend der Antike entnommen sind. Schwerer wiegt der Vorwurf, nach dem Vorbild von Johann Christian Brandes' *Ariadne auf Naxos* und Friedrich Wilhelm Gotters *Medea* habe «mancher unglückliche Nachahmer einige Seiten voll leerer Deklamationen und langweiliger Klagen ein Melodram genannt».⁸ In diese Richtung geht auch der Einwand, es werde mit Versatzstücken aus *Ariadne auf Naxos* gearbeitet. So schreibt ein anonymes Rezensent 1778 in der *Berliner Litteratur- und Theater-Zeitung* über das Melodram *Elisa*: «Auch hätten wir gewünscht, der Verf[asser] hätte nicht eine Handlung gewählt, in der, wie in der *Ariadne*, Träume, ein Schiff am Horizont, Ohnmachten, Sturm und Wetter, Donner und Blitz, Herunterstürzen vom Felsen und dergleichen vorkommt. Denn wenn in den Duodramen immer das Gewöhnliche zu sehen ist, so ermüdet dieses ekle Einerley.»⁹

1 *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* 12, 1. Stück, Leipzig 1771, S. 156.

2 Ebd., 37, 2. Stück, Leipzig 1788, S. 187f. — Eine Gegenposition in dieser Frage nimmt Carl Gottlob Rößig ein, indem er den Vorwurf, das Melodram sei infolge der Monologe einförmig und unnatürlich, zu entkräften sich bemüht (*Versuche im musikalischen Drama nebst einigen Anmerkungen über die Geschichte und Regeln desselben wie auch über die Moralität und Vortheile des Theaters*, Bayreuth 1779, S. 10-15).

3 Johann Friedrich Schink, «Ueber das musikalische Duodrama mit und ohne Gesang», in: *Theater=Kalender für das Jahr 1778*, Gotha, S. 61. Dem Vorwurf, dem Melodram fehle Handlung, begegnet man auch in der Theaterzeitschrift *Dramaturgische Blätter* 1, hrsg. von Alois Wilhelm Schreiber, Frankfurt 1788, S. 102f.

4 Schink, «Ueber das Duodrama», S. 64.

5 *Bayerische Beyträge zur schönen und nützlichen Literatur* 1, Bd. 2, München 1779, S. 686 und 689; ebd., 2, Bd. 1, München 1780, S. 429-431; *Rheinische Beyträge zur Gelehrsamkeit* 3, Bd. 1, Mannheim 1780, S. 262.

6 Schink, «Ueber das Duodrama», S. 67.

7 *Berlinisches Litterarisches Wochenblatt* 3, Bd. 2, Berlin 1777, S. 465f.; Schink, «Ueber das Duodrama», S. 65.

8 *Allgemeine deutsche Bibliothek* 108, Kiel 1792, S. 138.

9 *Litteratur- und Theater-Zeitung* 1, Nr. 16, Berlin 1778, S. 255f.

Beanstandet wurde ferner, daß es dem Melodram an der für den Zuhörer notwendigen Handlungseinführung fehle und folglich das Interesse nicht hinlänglich motiviert werde. Das Melodram habe zu wenig Zeit, «den gewöhnlichen, nämlich den grössten Theil der Zuschauer, vor zu bereiten», heißt es 1779 in der Literaturzeitschrift *Baierische Beyträge zur schönen und nützlichen Literatur*.¹⁰

Hatte diese Kritik gezielt den Text im Visier, so gab es auch zeitgenössische kritische Äußerungen speziell über die Musik. Rigoros ablehnend gegenüber der Musik verhält sich der anonyme Verfasser einer 1788 in Leipzig erschienenen Betrachtung «Ueber das Melodrama»¹¹: Die «ewig beginnende und ewig schweigende Musik» arbeite dem eigentlichen Zweck des Melodrams entgegen, hindere sie uns doch durch stete Unterbrechung, den Gang und das Fortschreiten der Handlung zu verfolgen.

Gegen die Tonmalerei, der Benda in seinen Melodramen einen erheblichen Umfang einräumte, wendet sich 1778 ganz entschieden die *Litteratur- und Theater-Zeitung*: «Musik muß Empfindungen ausdrücken, nicht mahlen. Musik die nur mahlt, die nicht durch Empfindungen aufs Herz wirkt, ist wie Pope von den malenden Gedichten ohne Handlung sagt, ein Gastgebot aus lauter Bräthe.»¹² Der anonyme Verfasser nimmt auch Stellung gegen die instrumentalen Zwischenspiele im Dialog: «Es dünkt uns unnatürlich», schreibt er, «wenn im Gespräch zwischen zwey Personen immer die Musik dazwischen brummt, auch wird der Dialog dadurch getrennt, und der Faden des Gesprächs zerrißen.» Seiner Meinung nach sollte die Musik auf die Monologe beschränkt bleiben.

Gleichmaßen ein Stein des Anstoßes war für den Mannheimer Hofkammerrat, Dichter und Schriftsteller Otto Heinrich Freiherr von Gemmingen das instrumentale Zwischenspiel. In seiner *Mannheimer Dramaturgie* bemerkt er dazu: «Zu läugnen ist es einmal nicht, daß der letzte Ton des Acteurs und der erste der Musik immer eine Dissonanz ausmachen, die unstreitig dem Ohr wehe thut, wenn sie bei jeden fünf oder sechs Worten vorkommt. Neben dem ist ja gar nicht der Endzweck, daß der Dichter und Musiker einen Wettlauf anstellen sollen, um den nemlichen Gedanken, jeder auf seine Art zu schildern — — noch daß der Componist nach jedem vorkommenden Bild hascht, um es wieder vorzukauen. Und das ist denn doch meistens der Fall. — Laßt den Dichter seinen Gang fortgehen, reißt den Zuschauer nicht aus dem Blendwerk heraus; unterstützt nur, bereitet die Seele vor, gebt ihr Empfänglichkeit für das was dargestellt wird, sucht eben so wenig Kunst als jener Wortgepränge, denkt nur auf Wirkung — und ihr habt das Ziel erreicht.»¹³ So erscheint ihm denn musikalisch Artifizielles im Melodram nur störend. Er verweist dabei auf Bendas *Ariadne auf Naxos* und schreibt: «Die Sünde, welche er [d.i. Benda] mit dem Violin=Solo zu Ende der Ariadne begangen hat, die verzeihe ihm Apoll um seiner übrigen Vortrefflichkeit wegen, ohnerachtet die Sünde doppelt ist: denn diese Violin=Solo verursachte, daß, indem das Meer an die Felsen schäumte, der Donner rollte, die Felsen stürzten, die Natur sich empörte — — — Ariadne auf eine schöne Cadenz und lang ausgehaltenen Triller eines der Herrn Violinisten warten mußte, bis sie sich über alles das entsetzen durfte. Ei! Ei!»¹⁴

Ein anderer Kritiker des Melodrams, der Schriftsteller Johann Carl Wetzel, der 1779 das Melodram *Zelmor und Ermide* veröffentlichte, sprach sich 1779 im Grundsatz zwar für die instrumentalen Zwischenspiele im Monolog aus, forderte jedoch, daß sie nur bei den Einschnitten, den Ruhepunkten der Deklamation erfolgten und außerdem kurz wären. Sie sollten nicht merklich länger dauern, als der Schauspieler auch ohne Musik auf dem Ruhepunkt verweilt hätte. Ein solches «Zwischenspiel» bedürfe häufig nur dreier oder vier Noten oder eines «Striches», d.h. eines Akkordes. Grundsätzlich lehnt Wetzel Musik, die der Deklamation unterlegt wird, ab: «Dies Rasseln und Getöse der Instrumente während der Deklamation ist lästig und zweckwidrig.»¹⁵

Aus einer entgegengesetzten musikästhetischen Richtung kommt 1779 die Kritik der Münchener Literaturzeitschrift *Baierische Beyträge zur schönen und nützlichen Literatur*, wenn sie beklagt, das Melodram werde die Musik «zur pedantischen Kleinmeistercy [...] herabniedrigen». Man frage sich, wie die Musik dazu komme, «auch nur in Einem Absatz ein Ganzes zu machen».¹⁶ In der Sache ähnlich urteilt 1781 der Pariser *Mercure de France*.¹⁷ Die Zeitung sieht die Musik in Bendas *Ariadne auf Naxos* eingeeengt, biete sich dem Komponisten doch nur sehr selten die Möglichkeit, eine musikalische Sprache zu entfalten. Die Musik sei meist unbestimmt («vague») und ohne Ausdruck.

Kehren wir wieder zur deutschen zeitgenössischen Kritik zurück. Johann Friedrich Schink, der das Melodram unter dem Blickwinkel, «was aufs Theater wirkt und nicht wirkt», beurteilt, kann den Erfolg von Bendas *Ariadne auf Naxos* nicht leugnen; als Muster möchte er dieses Melodram indessen nicht gelten lassen. Man habe es hier nämlich mehr mit einer Kantate denn mit einem Drama zu tun. Herrliche musikalische Bilder und schöne

10 *Baierische Beyträge* 1, Bd. 2, 1779, S. 687.

11 In: *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* 37, S. 193.

12 *Litteratur- und Theater-Zeitung* 1, Nr. 16, 1778, S. 256.

13 Otto Heinrich Freiherr von Gemmingen, «Von Monodramen, Duodramen u.d.gl.», in: *Mannheimer Dramaturgie. Für das Jahr 1779*, 2. Stück, Mannheim 1780, S. 19f.

14 Ebd., S. 18f.

15 Edgar Istel, *Die Entstehung des Deutschen Melodrams*, Berlin/Leipzig 1906, S. 54f.

16 *Baierische Beyträge* 2, Bd. 1, München 1780, S. 430f.

17 *Mercure de France*, 28.7.1781, S. 182.

Tiraden seien die vorzüglichsten Schönheiten dieses Melodrams. Und er fährt wörtlich fort: «Feld genug für den Musiker, der fürs Wort arbeitet, aber nicht so für den Theaterkomponisten».¹⁸

Die schärfste Kritik am Melodram gipfelte in dem Vorwurf, die Verbindung von gesprochenem Wort und Instrumentalmusik sei unorganisch, widersinnig und ästhetisch nicht zu legitimieren. Am entschiedensten vertraten der Berliner Schriftsteller, Buchhändler und Verleger Christoph Friedrich Nicolai sowie der Hallenser Philosophieprofessor Johann August Eberhard diesen Standpunkt. Nicolai geht in seiner Argumentation von dem subjektiven Eindruck aus, daß durch Melodramen «sehr selten der wahre Ausdruck der Leidenschaft gefaßt werden könne».¹⁹ Und zwar deshalb, weil die Art und Weise der Zusammensetzung des Melodrams den wahren Ausdruck der Leidenschaft verhindere und somit beim Hörer die Illusion stören müsse. Die bildende Kunst, die Musik und die Dichtkunst — so beginnt Nicolai seine Argumentation — könne er jede in ihrer Art genießen; sei das Kunstwerk vollkommen, dann erreiche er den höchsten Gipfel des Genusses, die Illusion. Der ungestörte Genuß setze freilich den inneren natürlichen Fortgang der Empfindungen und Leidenschaften voraus. Die Zusammensetzung zweier Künste störe nun die Illusion und mindere den Genuß, da die äußere Beschaffenheit der einen Kunst die wahre und natürliche Darstellung der anderen hindere. Anhand eines praktischen Beispiels versucht Nicolai seine theoretischen Ausführungen zu konkretisieren. «Ich bin überzeugt,» schreibt er, «daß das Schauspiel Medea bloß [...] herrlich deklamiert, mehr Wirkung auf mich thun würde, als wenn die Musik dazwischen ist. Hingegen würde auch die ausübend schöne Musik Benda's, ohne einige Zwischenkunft von Worten, mir einen viel reineren Genuß gewähren».²⁰ Diesen Eindruck begründend, verweist er darauf, daß eine Folge von Empfindungen im Monolog relativ schnell, in der Musik dagegen langsamer ablaufe. Während nun der Schauspieler den Übergang von einer Empfindung zur anderen durch die theatralische Kunst zu beschleunigen versuche, wirke die Musik hemmend, da sie ihrer Natur nach mehr Zeit für den Ausdruck der aufeinanderfolgenden Empfindungen benötige. Die aber schade der Schauspielkunst. Andererseits wiederum verliere die Musik, wenn sie sich in dieser Weise an Worte und Empfindungen anschmiegen müsse, die der natürlichen Folge musikalischer Gedanken unangemessen seien. Im übrigen sehe sich der Schauspieler, um sich zwischen und während der Musik hören zu lassen und um die Zeit auszufüllen, die die Musik einnimmt, sehr oft genötigt, durch Ton und Gebärde der wahren Natur und Empfindung untreu zu werden.²¹

1788, ein Jahr nachdem Nicolai diese kritischen Überlegungen veröffentlicht hatte, erschien Johann August Eberhards Abhandlung «Ueber das Melodrama»²², die dem Verfasser zufolge in ihren Grundzügen bereits einige Jahre früher als Manuskript vorlag. Für Eberhard stellte sich die prinzipielle Frage: Ist die Verbindung von Deklamation und Instrumentalmusik ästhetisch befriedigend? Er glaubte diese Frage verneinen zu müssen, und zwar aus folgenden Gründen: Grundsätzlich bestehe eine Disharmonie in den Mitteln des Ausdrucks, will sagen, die Musik drücke Leidenschaften in einer Intensität aus, zu der die Deklamation nicht fähig sei. Aus dieser Sachlage ergibt sich nach Eberhard zwangsläufig, daß die Empfindung entweder mit der Deklamation oder mit der Musik harmoniere, somit also eine Mißhelligkeit zwischen der Deklamation und der Musik entstehe. Des weiteren argumentiert Eberhard, die Musik — gemeint sind hier die instrumentalen Zwischenspiele — könne sich nicht ihrer Natur nach entwickeln, weshalb ein psychisches Unbehagen entstehe, werde doch das Gemüt, das sich einer Stimmung überlassen hat, fast plötzlich aus dieser Stimmung wieder herausgerissen. Im übrigen fühle jeder, daß der musikalische Vortrag unendlich schöner sei als die bloße Deklamation. Die geringere Schönheit der Deklamation vernichte aber die größere Schönheit der musikalischen Begleitung, und die größere Schönheit der musikalischen Begleitung wiederum lasse den Mangel an Schönheit der Deklamation besonders deutlich hervortreten.

Verschiedentlich wird kritisch darauf verwiesen, welchen hohen Anspruch das Melodram an die darstellerischen Fähigkeiten des Schauspielers stelle.²³ Betont kritisch äußert sich dazu 1788 die *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*: «Es ist überhaupt nichts leichtes,» liest man hier, «so mannichfaltige und anhaltende Seelenzustände mimisch darzustellen; aber es ist unmöglich, während den Pausen, welche die Instrumente dem Akteur auflegen, sich dem Auge, ohne die äußerste Anstrengung der Kunst, auch nur erträglich zu zeigen.»²⁴

Als Kritik am Melodram darf man auch Verbesserungsvorschläge werten, wie sie um 1780 gemacht worden sind. So forderte Johann Friedrich Schink 1778 das Duodrama mit Secco- und Accompagnatorezitativen.²⁵ Mit

18 Schink, «Ueber das Duodrama», S. 61.

19 Christoph Friedrich Nicolai, *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781*, Bd. 8, Berlin/Stettin 1787, S. 142f.

20 Ebd., S. 143.

21 Ebd., S. 144f.

22 Johann August Eberhard, «Ueber das Melodrama», in: *Neue vermischte Schriften*, Halle 1788, S. 1-22.

23 Röbig, *Versuch im musikalischen Drama*, S. 4.; Adolph Freiherr von Knigge, *Dramaturgische Blätter*, 1. Stück, Hannover 1788, S. 503; *Dramaturgische Blätter* 1, hrsg. von Alois Wilhelm Schreiber, Frankfurt 1788, S. 103f.; Johann Christian Brandes, in: *Georg Benda, Ariadne auf Naxos. Ein Duodrama mit musikalischen Zwischensätzen* (1775). Nach der Partitur von 1781 im Klavierauszug hrsg. von Alfred Einstein, Leipzig 1920, S. VIII.

24 *Neue Bibliothek* 37, 2. Stück, 1788, S. 195.

25 Schink, «Ueber das Duodrama», S. 67.

anderen Vorschlägen trat ein Jahr später Johann Carl Wetzel an die Öffentlichkeit.²⁶ Er empfahl eine differenzierte Textbehandlung in folgenden Stufen:

1. Prosatext ohne Musik im Dialog, bei Erzählungen und schwächeren Empfindungen;
2. Prosatext mit Musik nach Art des obligaten Rezitativs in Monologen;
3. Versifizierter Text mit Musik als Rezitativ bei Empfindungen stärkeren Grades;
4. Versifizierter Text und Musik in der Art einer Arie bei Empfindungen äußerster Stärke.

Kritik manifestierte sich schließlich in Parodien und Travestien, die den emotionalen Gehalt, den Gefühlsüberschwang und das Pathos des Melodrams ins Visier nahmen und durch Übertreibungen und Verzerrungen ins Lächerliche zogen.²⁷

Zum Schluß meines Beitrags seien noch vier zeitgenössische Stimmen angeführt, die nüchtern rational den großen Erfolg des Melodrams zu ergründen versuchten. Lassen wir zunächst mit Johann Nicolaus Forkel einen Musiktheoretiker zu Wort kommen.²⁸ Seiner Meinung nach muß man voraussetzen, daß die meisten Musikliebhaber in der musikalischen Sprache ungeübt sind. Den beschränkten musikalischen Fähigkeiten dieser Zuhörer erscheine das Melodram angemessen, da die Musik hier ihrer Kürze wegen «begreiflicher und faßlicher» sei. Unter diesem Aspekt sieht Forkel im Melodram keinen in der Natur der Kunst gegründeten Vorzug als vielmehr einen Notbehelf.

Sehr kritisch hat sich eigenen Aussagen zufolge Johann Friedrich Reichardt mit dem Melodram, besonders mit Bendas *Ariadne auf Naxos*, auseinandergesetzt.²⁹ Dabei mußte er rein verstandesmäßig einräumen, daß an allen kritischen Einwendungen gegen das Melodram — wie er schreibt — «etwas dran wäre»; aber Bendas Genie habe einen solchen Zauber über das Ganze ausgegossen, daß die Wirkung seiner Musik bei jedem Menschen von Gefühl alle kritischen Einwände bei weitem überstimme.

Ähnlich argumentiert der anonyme Verfasser einer 1788 erschienenen kritischen Abhandlung «Ueber das Melodrama». Er hält zwar das Melodram für Bühnenunwirksam, doch habe die Musik durch die unwiderstehliche Gewalt ihrer Reize das Melodram zu einem Ansehen erhoben, «das viel zu groß ist, um durch Theorie untergraben zu werden, wenigstens von den Angriffen der Kritik nichts zu fürchten hat, so lange Wechsel und Neuheit die Menschen fesseln, und die Parterre nicht von lauter Kennern besetzt sind».³⁰

Das letzte Wort habe Johann Christian Brandes, der Verfasser der *Ariadne auf Naxos*, der 1789 im Rückblick resümiert: «Bey allem Beyfall, den dieß Stück [Ariadne auf Naxos], sogleich bey seiner ersten Erscheinung erhielt, fand es auch strenge Tadler. Sie nannten einen mit Musik verwebten prosaischen Text, der nicht gesungen sondern gesprochen wurde, Unsinn — und sie hatten [...] gewissermaßen Recht. Andere behaupteten das Gegentheil, glaubten daß der Ausdruck der Empfindungen und Leidenschaften durch diese musikalischen Zwischensätze mehr Leben und Kraft gewänne. Man stritt und kämpfte, sprach und schrieb so lange für und wider die Sache, bis man endlich darin übereinkam, ein Melodrama wäre zwar Unsinn, aber ein sehenswürdiger anziehender Unsinn, der trotz aller Kritik auf der Bühne eine große Wirkung hervorbrächte — und nun hatte diese Gattung Spiel ihren Rang und Standort, man besah sich das Wesen noch eine Zeitlang, und endlich hatte man sich satt gesehn.»³¹

(Johannes Gutenberg-Universität, Mainz)

26 In: *Journal von auswärtigen und deutschen Theatern*, Wien 1778, Nr. 15, S. 118-120; Istel, *Entstehung des Deutschen Melodrams*, S. 53f.

27 Vgl. Wolfgang Schimpf, *Lyrisches Theater. Das Melodram des 18. Jahrhunderts* (Palaestra 282), Göttingen 1988, S. 62-64 und 176f.

28 Johann Nicolaus Forkel, *Musikalisch-kritische Bibliothek*, Bd. 3, Gotha 1779, S. 253, 255 und 257f.

29 Johann Friedrich Reichardt, *Musikalisches Kunstmagazin*, Bd. 1, Berlin 1782, S. 86f.

30 *Neue Bibliothek* 37, 2. Stück, S. 197.

31 Zit. nach Georg Benda, *Ariadne auf Naxos*, S. VII.